

Christian Utz (Graz)

## Musikästhetische Voraussetzungen kultureller Differenz in der Neuen Musik Chinas und Japans

Welche Methoden haben Komponisten in China und Japan seit den 1960er Jahren gefunden, um sich mit Problemen kultureller Differenz auseinanderzusetzen? Und, allgemeiner gefragt, lässt sich kulturelle Differenz überhaupt musikästhetisch konstruieren?

Zunächst kann man festhalten, dass seit den 1960er Jahren von asiatischen Komponisten auf breiterer Basis als zuvor ein ästhetischer Diskurs begründet wurde, der die ›Differenz‹ diverser asiatischer Konzepte zu Hauptströmungen westlichen Komponierens in den Vordergrund rückte. Dieser Diskurs ist sicher auch zu verstehen als Reaktion auf eine zunehmende Verwestlichung Asiens seit Mitte des 19. Jahrhunderts und die damit einhergehende Tendenz zu kultureller Normierung und Homogenisierung nach westlichen Maßstäben. Diese gegenseitige Bedingtheit von Homogenisierung und Differenz ist von Autoren wie Stuart Hall als eine zentrale Konsequenz kultureller Globalisierung insgesamt beschrieben worden<sup>1</sup> und es ist daher evident, dass die Diskurse der Komponisten mit allgemeineren gesellschaftlichen und politischen Prozessen eng zusammenhängen.

Als Beispiel für eine tendenzielle Homogenisierung oder Normierung nach westlichen Maßstäben – mit durchweg ambivalenten, also keineswegs nur negativ zu wertenden Resultaten – lassen sich etwa die Reformen chinesischer Musiker und Musikpädagogen in den 1920er und 1930er Jahren anführen. Beeinflusst von der stark westlich orientierten 4. Mai-Bewegung versuchten Persönlichkeiten wie LIU Tianhua (1895–1932) nach westlichem Muster die Dur-Moll-Tonalität, die temperierte Stimmung sowie Normen des Instrumentenbaus und die Entwicklung von Symphonieorchestern aus chinesischen Instrumenten durchzusetzen und auf dieser Basis ein neues Konzertrepertoire zu entwickeln.<sup>2</sup> In seinen zehn Studien für die Kniegeige *erhu* (1933 postum erstmals publiziert) gelang LIU in diesem Zusammenhang eine bemerkenswerte und in der Folge sehr einflussreiche Verbindung solcher Normen mit Elementen der chinesischen Tradition – ein frühes Beispiel dafür, dass sich die Orientierung an westlichen Maßstäben und das Bewusstsein kultureller Differenz keinesfalls ausschließen, sondern sich in den meisten Fällen auf komplexe Weise verzahnen –, womit bereits eine der Hauptthesen meines Beitrags angedeutet ist.

Während in Japan die traditionellen Genres mit der eingeführten westlichen Musikultur und vielfältigen Mischformen in relativ unveränderter Form zu koexistieren ver-

1 Stuart Hall, »Kulturelle Identität und Globalisierung«, in: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, hrsg. von Karl H. Hörning und Rainer Winter, Frankfurt a.M. 1999, S. 393–441.

2 Vgl. Jonathan P. J. Stock, »An Ethnomusicological Perspective on Musical Style, with Reference to Music for Chinese Two-stringed Fiddles«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993), S. 276 bis 299 und Isabel K. F. Wong, »From Reaction to Synthesis. Chinese Musicology in the Twentieth Century«, in: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, hrsg. von Bruno Nettl, Chicago 1991, S. 37–55.

mochten, waren die Verzahnungen in China teils derart unauflöslich, dass man in vielen Fällen geradezu von einer ›Neuerfindung‹ traditioneller Musik auf der Grundlage westlicher Normen sprechen kann. Eine Paradoxie des Imports solcher westlicher Normen lag darin, dass diese praktisch zeitgleich von der ästhetischen Moderne Europas und der USA nachhaltig erschüttert wurden: Schon seit 1910 hatte die Tonalität deutliche Auflösungserscheinungen erkennen lassen, die temperierte Stimmung war durch die Komponisten der frühen Mikrotonalität in Frage gestellt und konventionelle instrumentale Idiomatik durch Experimente wie John Cages präpariertes Klavier bereits in den 1930er Jahren ad absurdum geführt worden.

Das Verhältnis zwischen westlichen und ostasiatischen musikästhetischen Diskursen stellt sich also von Anfang nicht als simple Gegensätzlichkeit zweier in sich homogener Systeme dar. Dies lässt sich auch an einem Schlüsselwerk japanischer Neuer Musik zeigen: Tōru TAKEMITSUS (1930–1996) *November Steps* (1967) für Orchester mit *shakubachi* und (*satsuma*-)*biwa*. Ich gehe dabei von der viel zitierten und im Kern oft angezweiferten These Theodor W. Adornos von der ›Tendenz des Materials‹ aus – einer These, die man zunächst wohl nicht unbedingt mit der Diskussion interkultureller Prozesse in Verbindung bringt. In der *Philosophie der neuen Musik* fordert Adorno vom Komponisten eine erhöhte Aufmerksamkeit für die historischen Bedeutungsschichten musikalischen Materials, für den in ihm »sedimentierten Geist der Geschichte«.<sup>3</sup> Diese Forderung könnte man so auslegen, dass erst durch das ›Abkratzen‹ all dieser Bedeutungsschichten der Komponist zum aktuellen Gehalt des Materials vorstoßen und dessen ›Vernutztheit‹ überwinden kann, so dass es dadurch schließlich vor allem auf sich selbst und weniger auf seine historischen Kontexte verweist.

Überträgt man in einem Gedankenexperiment diesen Vorgang auf interkulturelle Prozesse, wären folglich kulturelle Bedeutungen musikalischen Materials im Kompositionsprozess bis zur Unkenntlichkeit abzutragen, vollkommen zu ›entidiomatisieren‹, bis ein gleichsam ›kulturfreier Raum‹ jenseits eindeutiger kultureller Dialekte und Zuschreibungen erreicht ist. In der Tat scheint mir in dieser Perspektive ein Kern der interkulturellen Ästhetik John Cages zu liegen. Der in Cages Werken um 1950 noch bestehende Dualismus von Klang und Stille löste sich für ihn um 1951, unterstützt durch das Prinzip der ›Hindernisfreiheit und gegenseitigen Durchdringung‹ (*wu ai yuan rong*) des ihm durch Suzuki vermittelten *Huayan*-Buddhismus:<sup>4</sup> Klang und Stille aller Epochen und Kulturen bilden da-

3 »Die neuen Klänge sind nicht die harmlosen Nachfolger der alten Konsonanzen. Von diesen unterscheiden sie sich dadurch, daß ihre Einheit in sich gänzlich artikuliert ist; daß eben die einzelnen Akkordtöne zwar zur Akkordgestalt zusammentreten, aber innerhalb dieser Akkordgestalt zugleich als einzelne allesamt voneinander unterschieden werden. So ›dissonieren‹ sie weiter; nicht zwar gegen die eliminierten Konsonanzen, aber in sich selber. Damit jedoch halten sie das historische Bild der Dissonanz fest. Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden. Sie haben sich sedimentiert und sind zum ›Material‹ geworden. Sie sind nicht länger Medien des subjektiven Ausdrucks. Aber sie verleugnen darum doch ihren Ursprung nicht. Sie werden zu Charakteren des objektiven Protests.« Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a.M. 1975, S. 84f.

4 Hans Michael Klein, »Gegenseitige Durchdringung und Nicht-Behinderung«, in: *John Cage, Anarchic Harmony*, hrsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Mainz 1992, S. 97–101, und Christian

durch gleichsam ein unbegrenztes Kontinuum, das der Komponist in seiner Musik letztlich nur einfangen und abbilden muss, wie es Cage am radikalsten in seinem ›stillen Stück 4'33" (1952) tat – eine 180-Grad-Umkehrung von Adornos These, die gleichzeitig deren Kern in sich bewahrt: eine ›Entidiomatisierung‹ und Dekontextualisierung der eingesetzten Klänge.

Unter dem Einfluss von Cage versuchte TAKEMITSU in *November Steps* durch eine konzeptionelle Parallelsetzung und tendenzielle Vermeidung von Interaktion zwischen westlichem Orchester und japanischen Soloinstrumenten (*satsuma-biwa* und *shakubachi*) einen ähnlichen kontinuierlichen, gleichsam ›überkulturellen‹ Raum aus Klang und Stille aufzuspannen, in dem japanische und westliche Klänge ohne konstruierte Beziehung, ohne kompositionstechnisch ›herbeigezwungene‹ Verknüpfung koexistieren können.<sup>5</sup> Eine Analyse der Partitur zeigt allerdings, wie behutsam und kompositorisch genau geplant die beiden kulturellen Schichten letztlich klangfarblich, diastematisch und energetisch miteinander verbunden sind und wie logisch sie auseinander hervorgehen.<sup>6</sup> Die angestrebte Darstellung der Differenz führt tendenziell eben doch zu der vereinheitlichenden Synthese, die vermieden werden sollte – ein Beleg für die Schwierigkeit, kulturelle Differenz tatsächlich kompositorisch umzusetzen. Adornos These mag so auf Umwegen von TAKEMITSU zwar negiert werden – denn nicht das ›Abkratzen‹ kultureller Dialekte, sondern ihr Bewahren in einem koexistenten Nebeneinander ist sein Ziel –, aber als Negativfolie scheint sie umso präsenter durchzuschimmern: Die kompositionstechnische Raffinesse der Annäherung und Verknüpfung tilgt zugleich diejenigen nicht zuletzt vom soziokulturellen Kontext abhängigen Bedeutungsschichten des Materials, die wesentlich kulturelle Differenz definieren können. Keineswegs sollen durch solche Überlegungen die asiatischen Diskurse als bloße Nebenprodukte europäischer hingestellt werden. Die nachhaltige Verzahnung solcher musikästhetischer Felder ist aber auffallend und lässt auch aus dieser Perspektive einen einfachen Dualismus Verwestlichung versus Differenz äußerst fragwürdig erscheinen.

Die Intention TAKEMITSUS, westliche und japanische Traditionen konzeptionell als zwei getrennte Einheiten aufzufassen, verweist auf einen zentralen Aspekt in den eingangs erwähnten ästhetischen Diskursen der 1960er Jahre, die Komponisten der Generation TAKEMITSUS begründeten, wobei neben ihm vor allem CHOU Wen-Chung (geb. 1923), Isang YUN (1917–1995) und José MACEDA (1917–2004) zu nennen sind. Der gemeinsame Nenner ihrer Entwürfe ließe sich wohl als ›kultureller Essentialismus‹ charakterisieren. Alle vier gehen zwar von spezifischen lokalen oder nationalen Traditionen aus, versuchen aber – mit durchaus unterschiedlichen Methoden und Akzentuierungen – aus diesen Traditionen spezifische Charakteristika zu destillieren, die dann den asiatischen

Utz, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51), Stuttgart 2002, S. 78–84.

5 TAKEMITSU schreibt dazu: »Ein Komponist sollte nicht danach streben, traditionelle japanische Instrumente auf natürliche Weise mit dem westlichen Orchester zu verschmelzen. Er sollte ganz im Gegenteil versuchen, den einzigartigen Klangbereich hervorzuheben, in dem *biwa* und *shakubachi* beheimatet sind, indem er ihn stark gegen das Orchester absetzt.« (Tōru TAKEMITSU, Einführungstext zu *November Steps*, Denon CO-79441, CD-Booklet, S. 8 sowie in englischer Fassung, *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley 1995, S. 87)

6 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 296–299.

Kulturen insgesamt im Gegensatz zu den westlichen zugeschrieben werden.<sup>7</sup> YUN und CHOU standen als Exilanten vor der zusätzlichen Herausforderung, diesen Diskurs in unmittelbarer Konfrontation mit westlichen ästhetischen Strömungen führen und diese daher verstärkt mit berücksichtigen zu müssen. Während sich in ihren Schriften und Äußerungen die Tendenz zum Allgemein-Essentialistischen klar ablesen lässt,<sup>8</sup> werden in ihren Werken oft sehr spezifische Traditionen thematisiert. CHOUS Werke *The Willows Are New* (1957) und *Yü Ko* (1965) etwa versuchen – mit begrenztem Erfolg –, Prinzipien des Spiels der chinesischen Literatenzither *qin* auf westliche Instrumente zu übertragen,<sup>9</sup> YUNS *Réak* (1966) transferiert die ständigen Tonhöhen-Inflektionen und die ineinander verschlungenen Linien der koreanischen Hofmusik in Klangtexturen des westlichen Orchesters.<sup>10</sup> Gleichwohl steht dahinter der Anspruch, allgemeine Prinzipien koreanischer/chinesischer/asiatischer Musik umzusetzen, etwa die ständige Veränderung, Variation, Einfärbung des Einzeltons, die große Bedeutung der Stille, ein anderes Konzept von Zeit und Form usw.

Diese Konstruktion essentieller kultureller Charakteristika spielt auch bei jüngeren Komponisten immer wieder eine große Rolle, allerdings hat sie sich in der Substanz stark differenziert und pluralisiert – ein Prozess, der letztlich auch zu einer fundamentalen Kritik an diesem Essentialismus durch pointiert regionalistische oder pluralistische Ansätze geführt hat. Ich möchte vier Beispiele neuerer chinesischer Musik ansprechen, die das Spektrum dieser musikästhetischen Entwürfe umschreiben sollen. Dass drei dieser vier Beispiele von TAN Dun (geb. 1957), dem derzeit wohl bekanntesten Komponisten Chinas, stammen, soll keineswegs dessen überragende Bedeutung oder gar die These suggerieren, das Musikschaffen ganz Chinas spiegele sich in seinen Werken. Vielmehr hat TAN Dun in seiner Musik Extreme gesucht, die oft gerade in ihrer verhältnismäßigen Naivität und ihrer konzeptionellen Drastik besonders gut das Feld abzustecken vermögen, das zwischen dem kulturellen Essentialismus und seinen Gegenpolen aufgespannt ist.

## I. Affirmativer Essentialismus

TAN Duns *Symphony 1997* zur Rückgabe Hong Kongs an China am 1. Juli 1997 verkürzt in charakteristischer Weise klassische Symbole chinesischer Kultur und ist somit ein plastisches Beispiel für eine »affirmative« Spielart des Essentialismus, der in diesem Fall auch

7 Zum kritischen Diskurs über den kulturellen Essentialismus vgl. Seyla Benhabib, *Kulturelle Vielfalt und demokratische Gleichheit. Politische Partizipation im Zeitalter der Globalisierung*, Frankfurt a.M. 2000.

8 Vgl. Wen-Chung CHOU, »Asian Esthetics and World Music«, in: *New Music in the Orient. Essays on Composition in Asia since World War II*, hrsg. von Harrison Ryker (= Source Materials in Ethnomusicology 2), Buren 1991, S. 179–195 und Isang YUN, »Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« (Mai 1993), in: *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1987 und 1997, S. 297–313.

9 Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 270–277.

10 Vgl. Ae-Kyung CHOI, »*Réak* (1966). Eine Analyse von Isang Yuns »Hauptklangtechnik« vor dem Hintergrund der ostasiatischen Musiktradition«, in: *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 2002, S. 101–137.

politisch konnotiert ist.<sup>11</sup> Die Melodie *Molibua* (Jasminblüte), ein mehrfach codiertes Symbol des europäischen Exotismus, wird in einer vereinfachten Fassung als Reminiszenz an Giacomo Puccinis *Turandot* und nicht etwa an die – TAN zweifellos bekannte – komplexere heterophone Version der chinesischen Volksmusikpraxis auskomponiert, was man u. a. anhand der zu Puccini analogen Harmonisierung und Instrumentation nachweisen kann.<sup>12</sup> Das 2400 Jahre alte kaiserliche Glockenspiel *Bianzhong* dient als bloßer koloristischer Farbtupfer, seine spezifische nicht-gleichstufig-temperierte Stimmung wird in eine weitgehend diatonisch gehaltene Musik kompositorisch eingeebnet (Notenbeispiel 1).<sup>13</sup> Schließlich werden die verwendeten Texte des daoistischen Philosophen Zhuangzi durch Auslassung ihrer skeptizistischen Komponente zu einem dem Original keineswegs entsprechenden emphatischen Einheitsgedanken umgeformt.<sup>14</sup> Die »Missverständnisse« des europäischen Exotismus erscheinen in TANs Verfahren verfestigt und bestätigen, was ihre *Mésalliance* mit den Werken der affirmativ nationalistischen chinesischen Symphonik des 20. Jahrhunderts begründet. Derartige Vorgänge sind im post-maoistischen China keineswegs ungewöhnlich, und es ist instruktiv zu bemerken, dass dabei oft verwandte »Fehlinterpretationen« sowohl für als auch gegen politisch beherrschende, unterdrückende Mechanismen wirksam werden können.<sup>15</sup>

11 Zur politisch-kulturellen Symbolik der Symphonie und der Rezeption des Werkes in Hong Kong vgl. YU Siu Wah, »Two Practices Confused in One Composition. Tan Dun's Symphony 1997: Heaven, Earth, Man«, in: *Locating East Asia in Western Art Music*, hrsg. von Yayoi Uno Everett und Frederick Lau, Middletown, CT 2004, S. 57–71.

12 Vgl. Christian Utz, »Listening Attentively to Cultural Fragmentation. Tradition and Composition in Works by East-Asian Composers«, in: *Traditional Music and Composition*, hrsg. von Christian Utz und Ashok D. Ranade (= *The World of Music* 45/2 [2003]), S. 7–38 und »Ein Feld »entorteter« Identitäten. Essentialismus und Differenz in der neuen Musik Chinas und Japans«, in: *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen*, hrsg. von Dominik Schweiger, Nikolaus Urbanek und Michael Staudinger, FS Manfred Ange-re, Wien 2004, S. 187–205.

13 Die historische Bedeutung der 1978 bei Ausgrabungen im Landkreis Suixian/Provinz Hubei gefundenen 64 Bronzeglocken *Zenghouyi bianzhong* kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, erlauben sie doch Rückschlüsse auf das Tonsystem der archaischen Zhou-Dynastie; das Glockenspiel war Teil des Besitzes des Marquis Yi des Kleinstaates Zeng (722–221 v. Chr.). Eine genaue Beschreibung findet sich in Liang Mingyue, *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture*, New York 1985, S. 71–75. Auch Yu geht ausführlich auf die Bedeutung und vor allem die ambivalente kulturelle Symbolik des Glockenspiels ein. Seine positive Folgerung ist allerdings schwer nachvollziehbar, wie bereits Notenbeispiel 1 deutlich zeigt: »Tan tackled the problem [der Verbindung der nicht-gleichstufig-temperierten Glocken mit einem gleichstufig-temperierten westlichen Symphonieorchester] by deliberately using the bells in solo for a long section; when used simultaneously with the orchestra, the bell-chimes are always scored as percussion instruments, and the clash in temperament with the orchestra is thus undermined.« YU, »Two Practices«, S. 67.

14 Christian Utz, »A Marco Polo (Re)Constructed by the West. Intercultural Aspects in Tan Dun's Compositional Approach«, in: *World New Music Magazine* 12 (2002), S. 51–57. Vgl. GOOI Tah-Choe, *Making an Identity. A Study of Three Compositional Strategies in the Music of Tan Dun*, PhD Diss. Nanyang Technological University Singapore 2002, Kapitel 3.5.

15 Vgl. CHEN Xiaomei, *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, New York und Oxford 1995.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 114 through 118 of the first movement, 'Heaven', from Tan Dun's Symphony 1997. The score is written for a large orchestra and includes a Gong (Zenghouyi Bianzhong). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bass Clarinet in Bb (Bc. Cl. in Bb), Bassoon (Bn.), Contrabass (Cbn.), Horn in F (Hn. in F), Trumpet in D (Tpt. in D), Trombone in Bb (Tbn. in Bb), Bass Trombone (Bn. Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pn.), Harp (Hp.), Bells (Bells), Chimes (Ch.), Violoncello solo (Vc. solo), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations, including dynamics (f, mf, p, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'Crest Cymbal', 'Triangle', 'B.Dc.'). The Gong (Zenghouyi Bianzhong) is indicated by a large 'G' symbol and a 'Crest Cymbal' instruction.

Notenbeispiel 1: TAN Dun, *Symphony 1997 – Heaven – Earth – Mankind* (1997), I: Heaven, T. 114 bis 118. © G. Schirmer, New York. Für die CD-Einspielung des Werkes wurde das eigens entsiegelte Original des 1978 ausgegrabenen Bronzeglockenspiels *Zenghouyi Bianzhong* verwendet, das sonst seit Mitte der 1980er Jahre im Hubei Museum unter strengem Verschluss ist; für die Uraufführung am 1. Juli 1997 und Folgeaufführungen wurde ein Nachbau eingesetzt.<sup>16</sup>

## II. Pluralistischer Essentialismus

Musikalischer Pluralismus war für die Generation der *xinbao* (Neue Welle)<sup>17</sup> der in den 1980er Jahren hervortretenden Komponisten Chinas, die in den 1950er Jahren geboren wurden, eine elementare Lebenserfahrung – lokale Volksmusikgenres, chinesische und westliche Kunstmusik sowie diverse teils kuriose ›revolutionäre‹ Hybridbildungen aus chinesischen und europäischen Versatzstücken in den ›Modellwerken‹ *yangbanxi* bildeten sämtlich Teil ihrer musikalischen Sozialisation. Während in den 1980er Jahren oft konkrete lokale Genres oder Idiome als Modell ihrer Kompositionen dienten (vgl. Abschnitt III), scheint in den 1990er Jahren ein Trend hin zu einem allgemeineren ›chinesischen Ton‹ stattgefunden zu haben – mithin zu einer neuen Form von Essentialismus, der sich allerdings aus einer Vielzahl unterschiedlicher Quellen speist und jegliche Form eines ›offiziösen‹ musikalischen Nationalismus von sich weist. GUO Wenjing (geb. 1956) geht es in seiner zweiten Oper *Night Banquet* (*Ye Yan*, 1998) zwar weiterhin um eine scharfe Abgrenzung von ästhetischen Voraussetzungen der westlichen Avantgarde, ohne aber die Emphase des Anspruchs auf eine ›asiatische Ästhetik‹, wie sie für die älteren Generationen beschrieben wurde, zu teilen.<sup>18</sup> Kennzeichen sind zwar auch bei GUO ein weitgehendes Ersetzen von Polyphonie durch Heterophonie, ein gezieltes Arbeiten mit Mikrotönen und Inflektionen, die Verwendung chinesischer Sprache, Texte und Stoffe, strukturelle Bezüge auf chinesische oder asiatische Genres und nicht zuletzt der innovative Umgang mit chinesischen Instrumenten – gepaart allerdings mit einem teils gebrochenen Ton, der anzudeuten scheint, dass die Pluralität dieser Materialien als eigenständige Qualität wahrgenommen wird und nicht in eine Synthese gezwungen ist. Diese Brechung des Tons kann sich etwa durch leichte, kaum merkliche Verschiebungen pentatonischer Modi oder auch durch eine ›ironische‹, Šostakovič weiterdenkende Instrumentation (Notenbeispiel 2) manifestieren, die sich mit einer ständigen Präsenz von Schlagzeugensembles verbindet, welche auf die Perkussionsmuster der Genres *jingju* (Peking-Oper) und *chuanju* (Sichuan-Oper) Bezug nehmen.

## III. Regionalismus/ Lokalismus<sup>19</sup>

Der Regionalismus kritisiert ausgehend von einer sehr ›spezifischen‹ Musiktradition oder Musikidiomatik den kulturellen Essentialismus als Verkürzung oder unzulässige Abstrak-

16 Vgl. YU, »Two Practices«, S. 57 und S. 65.

17 Der Begriff *xinbao* wurde 1986 vom chinesischen Musikwissenschaftler Wang An'guo eingeführt: Wang An'guo, »Wo guo yinyue chuanguo ›xinchao‹ congguan« (»Die ›Neue Welle‹ im musikalischen Schaffen Chinas«), in: *Zhongguo yinyuexue* (Musicology in China) 1 (1986), S. 4–16. Die Bezeichnung, die auch auf neue Strömungen in der chinesischen Malerei dieser Zeit angewandt wurde, verwendeten Befürworter und Kritiker der Komponisten gleichermaßen. Allerdings identifizieren sich längst nicht alle Komponisten dieser Generation mit dieser Bezeichnung und sie hat auch nur bis Mitte/Ende der 1980er Jahre wirklich einen Sinn, da danach die Komponisten in alle Welt verstreut wurden und sich sehr unterschiedlich weiterentwickelten.

18 Vgl. Guo Wenjing, »Traditional Music as Material«, in: *Traditional Music and Composition*, hrsg. von Utz und Ranade, S. 125f.





tion. Ein griffiges Beispiel dafür bietet TAN Duns ›rituelle Oper‹ *Nine Songs* (1989). TAN Dun stellt Fragmente des berühmten archaischen Gedichtszyklus' *Jiu ge* von QU Yuan (340–278 v. Chr.) neu zusammen, lässt sie in einem ›imaginären Dialekt‹ der antiken Chu-Kultur (ca. 800–223 v. Chr.) singen, schreien und flüstern und setzt dazu ein größtenteils eigens für dieses Projekt neu gebautes Instrumentarium aus Keramik ein. Dabei entwickelt er eine archaisierende Musik aus einem sehr breiten Repertoire an stimmlichen Charakteren wie etwa den *shan'ge*-Volksgesängen (Notenbeispiel 3), einfachen rhythmischen Figuren und einer weitgehend monophonen melodischen Faktur, um die Musik der in QU Yuans Dichtung beschworenen Rituale aus dem Imaginären neu zu konstruieren.<sup>20</sup> Dies verweist auf die literarische *Xungen* (Wurzel)-Bewegung der 1980er Jahre, deren Hauptrepräsentant HAN Shaogong (geb. 1952) ebenso wie TAN Dun aus Hunan stammt und die sich eine fließende Verbindung von regionaler – und nicht nationaler – Identität mit einer Offenheit gegenüber internationalen Tendenzen – aber ohne die von Chinas Reformern so oft geforderte ›totale Verwestlichung‹<sup>21</sup> – zum Ziel setzte. TAN Dun positioniert sich hier in einer zeitgeschichtlichen Umbruchssituation (die Uraufführung fand am 12. Mai 1989, also kurz vor dem Massaker am Tiananmen-Platz am 4. Juni 1989, in New York statt) dezidiert sowohl gegen einen chinesischen kulturellen Nationalismus als auch gegen eine vereinnahmende Tendenz westlicher kultureller Diskurse – ein überzeugendes, wenn auch in vieler Hinsicht zeitgebundenes und zeitbedingtes Beispiel kompositorischer *counterculture*.

#### IV. Pluralismus als Eklektizismus

Von der anderen Seite her zeigt der Pluralismus in seiner Hervorhebung ›unterschiedlicher‹ Traditionen, Dialekte, Idiome die Begrenztheit des Essentialismus auf, der in seiner universalistischen, vereinheitlichenden Tendenz niemals die ›feinen Unterschiede‹ zwischen einzelnen lokalen Genres erfassen kann. Mit wenigen Ausnahmen hat der oben ange deutete pluralistische Erfahrungshintergrund der *xinbao*-Generation allerdings nicht

19 Im Gegensatz zur ›pan-asiatischen‹ Ästhetik der älteren Generation, welche die ›Region‹ ganz Asiens im Blickfeld hatte, ist hier mit ›Regionalismus‹ die Auseinandersetzung mit bestimmten lokalen oder regionalen – also geografisch stärker begrenzten – Traditionen gemeint. Der hier verwendete Regionalismus-Begriff muss also von einer Auffassung von Regionen als übernationalen geografischen oder kulturellen Einheiten unterschieden werden. Ich danke Hermann Gottschewski für den Hinweis auf die Notwendigkeit dieser Differenzierung.

20 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 403–423.

21 Im Rahmen der ›Neuen Kulturbewegung‹ (*Xin wenhua yundong*) 1915–1922 standen sich die Forderung nach einer ›totalen Verwestlichung‹ (*quanpai xibua*) als (wohlgemerkt nur vorübergehendes) Mittel zur Modernisierung und die Forderung nach einer gegenseitigen Ergänzung von chinesischer und westlicher Kultur (*yi zhong bu xi*) gegenüber, wobei der aus dem japanischen Diskurs übernommene Gedanke einer ›nationalen Essenz‹ (*guocui*; jap. *kokosui*) eine intensive Debatte über kulturelle Identität auslöste. Vgl. Beate Geist, *Die Modernisierung der chinesischen Kultur. Kulturdebatte und kultureller Wandel im China der 80er Jahre*, Hamburg 1996, S. 14. Während in den 1920er Jahren die gesellschaftlichen Umbrüche noch fast durchweg mit ›Verwestlichung‹ (*xibua*) gleichgesetzt wurden, setzte sich ab dem Beginn der 1930er Jahre der neutralere Begriff Modernisierung (*xiandaibua*) durch (ebd., S. 13f.).

**17**

Main A

Lin Lian Juanshi Ji Lian Lan zao zao shi Wei Yang

来 连 转 分 儿 连 兰 早 早 时 未 央

Shuen 阮

(Long note, slowly)

platter

platter

platter

chong 冲

platter

Jian Jiang dan shi sen Gong yu Rex Yue shi Chi - - - - - Ai

建 江 丹 时 森 公 玉 蜡 月 时 迟 唉

Shuen 阮

chong 冲

RPP

RPP

**18**

Adante (Air-sounding)

Women Men

Chi Guang Qi

齐 光 气

Pipa

platter

Main A

Ei Ei

哎 哎

Pipa

drums

Yi Ya Ya Zhi Ya Ei

依呀呀吱呀哎

Pipa

drums

Notenbeispiel 3: TAN Dun, *Nine Songs*. Ritual Opera (1989), © G. Schirmer, New York

zu einer pluralistischen ›Oberfläche‹ der Musik, d.h. zu einem musikalischen Eklektizismus geführt – dafür waren die Einflüsse der westlichen Moderne zu nachhaltig. Die bekannteste Ausnahme bildet wiederum TAN Dun mit seiner Musik seit den mittleren 1990er Jahren, wobei das plastischste Beispiel sicher die ›Oper innerhalb einer Oper‹ *Marco Polo* (1991–1995) darstellt. Neben Zitaten und Allusionen arbeitet TAN Dun in diesem Werk auch mit bewussten ›Stil-Fälschungen‹. Das Oszillieren zwischen maoistischen Revolutionsliedern, Mahler- und Richard-Strauss-Zitaten, Puccini-›Fälschungen‹, *shan'ge*-Volksgesängen, den Vokalstilen der Peking-Oper und zahlreichen weiteren Schichten gelingt in vielen Momenten vor allem dadurch, dass die heterogenen Materialien auf wenige schlichte, aber einprägsame musikalische Zellen zurückführbar sind. Zudem gibt es Schlüsselmomente, etwa die surrealistische Episode *The Book of Timespace: Autumn*, in denen TANs naive Identifikation mit seinen Materialien in subtile, distanzierte Ironie umschlägt und so der Heterogenität des musikalischen Geschehens Räumlichkeit und Perspektive verleiht.<sup>22</sup>

\*

Musikästhetisch grenzt der kompositorische Pluralismus, die Darstellung regionaler oder überregionaler Vielfalt, an Cages Konzept des kulturfreien Raums: Die Dokumentation einer Vielfalt kultureller Idiome und das Komponieren ihres Verschwindens gleichen sich in ihrer Unverbindlichkeit und ihrem durch Negation bzw. Affirmation sich darstellenden bloßen Abbildcharakter von Vielheit.

Komposition als kulturelle oder interkulturelle Positionsbestimmung scheint dagegen zunächst umso glaubwürdiger, je ›spezifischer‹ sie vorgeht. Eine radikalisierte Einschränkung des stilistischen musikidiomatischen ›Hörfeldes‹ wiederum – wie etwa in TAN Duns *Nine Songs* – riskiert die Nähe zur Imitation, zur kulturspezifischen Einseitigkeit und – im kulturfremden Kontext – ein Liebäugeln mit der eigenen Exotik: Selbstexotisierung.<sup>23</sup> (In diesem Zusammenhang wäre zu berücksichtigen, dass TAN Duns Werke seit 1986 in den USA entstehen und in erster Linie einem westlichen Publikum gegenüberstehen – auch wenn sie in China nicht minder erfolgreich waren.<sup>24</sup>)

Letztlich scheinen mir jene kompositorischen Ansätze am überzeugendsten, die den Konflikt zwischen Essentialismus, Pluralismus und Regionalismus durch die Vielfalt und die Präzision eigener kompositorischer Ideen und Lösungen überwinden. TAN Dun, der hier für drei unterschiedliche Kategorien angeführt wurde, kann dafür kaum als Beispiel dienen, seine Werke wurden hier genannt, da sie die ›Extreme‹ besonders drastisch veranschaulichen, ohne diese aber letztlich musikästhetisch untereinander vermitteln zu können.

Eine konzeptionell äußerst fein gestimmte Vermittlung solcher kategorialer Positionen gelingt dem Japaner Yūji TAKAHASHI (geb. 1938), der besonders seit den späten 1980er Jahren häufig japanische Instrumente einbezieht und durch ›widerborstige‹ Methoden dem Dualismus kultureller Diskurse zu entkommen versucht – nicht zuletzt indem konsequent

22 Eine ausführliche Analyse findet sich in Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 460–474.

23 Zum Konzept der Selbstexotisierung vgl. Irmela Hijiya-Kirschner, *Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1988, S. 1–16.

24 Vgl. Frank Kouwenhoven, »Tan Dun – A ›Comet Came Thundering‹«, in: *Chime* 8 (1995), S. 162f.

andere Diskurse außer dem westlichen und dem japanischen einbezogen werden.<sup>25</sup> Daneben charakterisieren seine Musik eine experimentelle, stark von Basismodellen instrumentaler Bewegung und taktile Ästhetik beeinflusste Grundhaltung sowie ein fast laborartiges Erforschen sozialer Interaktionen beim Musizieren.<sup>26</sup> Jedes Werk TAKAHASHIS schafft andere Versuchsanordnungen, die im freien Feld zwischen Essentialismus, Regionalismus und Pluralismus angesiedelt sind, aber nie in die naive Form dieser Extreme verfallen.<sup>27</sup>

Vielleicht zeigt sich hierin eine Analogie zur Analyse der Geistesgeschichte Japans durch Masao MARUYAMA.<sup>28</sup> MARUYAMA analysiert bereits 1961 die Geschichte des Denkens in Japan im Gegensatz zu den etwa in den Japaner-Diskursen (*nihonjinron*) weit verbreiteten Konzepten essentieller japanischer Besonderheiten letztlich als ein extrem plurales Gebilde: Dieses Denken habe »keine als Kristallisationspunkt oder Koordinatenachse dienende geistige Tradition zu bilden« vermocht und habe so eine Situation herbeigeführt, in der verschiedenste »Ideen, Denkformen und Weltanschauungen historisch unstrukturiert nebeneinander bestehen bleiben.«<sup>29</sup> In einer Akzeptanz solcher unstrukturierter Parallelität, die nicht bei deren bloßer Abbildung im Kompositionsprozess stehen bleibt, scheint mir ein Schlüssel für die Diskussion und die erfolgreiche kompositorische Umsetzung kultureller Differenz in der Neuen Musik Japans und Chinas zu liegen – wobei die hier angesprochenen Beispiele freilich erahnen lassen, wie fundamental unterschiedlich die Voraussetzungen für kompositorische Kreativität in diesen beiden Ländern auch heute weiterhin sind.

Zentral für die gegenwärtige musikästhetische Diskussion bleibt, dass kulturelle Differenz dort, wo sie zur Methode oder gar zur Ideologie erstarrt, sich ebenso als Sackgasse erweisen kann wie der Monokulturalismus eines Großteils der europäischen Neuen Musik. Eine fein gestimmte Annäherung an unvereinbar Differentes ebenso wie an sich kalkuliert, intuitiv oder aber überraschend-zufällig Verbindendes stellt für westliche wie für asiatische Komponisten gleichermaßen eine bedeutsame zukünftige Herausforderung dar.

25 Vgl. Yūji TAKAHASHI, »Two Statements on Music«, in: *Traditional Music and Composition*, hrsg. von Utz und Ranade, S. 147–152.

26 Die nachhaltigen Prägungen TAKAHASHIS durch verwandte Modelle und Konstellationen in der Musik Cornelius Cardews (1936–1981) und Christian Wolffs (geb. 1934) – mit denen er auch grundlegende politische Überzeugungen teilte – sind unübersehbar, allerdings meines Wissens bislang noch nicht ausreichend dokumentiert; vgl. Yūji TAKAHASHI, »The Resistance of the Asian Masses and Their Culture«, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 90–100.

27 Vgl. Utz, »Listening Attentively to Cultural Fragmentation« und Christian Utz »Aurale Überlieferung und Verschriftlichung in der Musik Yūji Takahashis und José Macedas«, in: *Musicologica Austriaca* 25 (2005), S. 39–66.

28 Masao MARUYAMA, *Denken in Japan*, hrsg. von Wolfgang Schamoni und Wolfgang Seifert, Frankfurt a.M. 1995.

29 Ebd., S. 24.

Liste der in der Sektion »Musikalische Globalisierung und kulturelle Identität in Japan und China« vorkommenden asiatischen Namen und Begriffe

(Diese Liste dient lediglich der Referenz für den sprachkundigen Nutzer, um die weitere Recherche zu erleichtern bzw. überhaupt erst zu ermöglichen. Eine strenge Einheitlichkeit der Auswahlkriterien des Zeichengebrauchs und der Orthographie wurde nicht angestrebt.)

## Namen

ANEZAKI Chōfū 姉崎嘲風  
 BEKKU Sadao 別宮貞夫  
 BUNNO Yoshiaki 豊喜秋  
 CHEN Xiaoyong 陳曉勇  
 CHIKAMATSU Monzaemon 近松門左衛門  
 CHAN Hing-Yan 陳慶恩  
 CHŌKI Seiji 長木誠司  
 CHOU Wen-Chung 周文中  
 Daigo-Tennō (jap. Kaiser) 醍醐天皇  
 DAN Ikuma 團伊玖磨  
 GUO Wenjing 郭文景  
 HAN Shaogong 韓少功  
 HASHIO Chikukun 箸尾竹軒  
 HIRAI Renzan 平井明 (聯山)  
 HIRAO Kishio 平尾貴四男  
 HIRAO Masaaki 平尾昌章  
 HOSOKAWA Toshio 細川俊夫  
 HOSONO Haruomi 細野晴臣  
 IKENOUCI Tomojirō 池内友次郎  
 IRINO Yoshirō 入野義朗  
 ISHII Maki 石井真木  
 KAHIMI Karie カヒミ・カリィ  
 KASAHARA Suigetsu 笠原瑞月  
 KIYOSE Yasuji 清瀬保二  
 KOMATSU Kōsuke 小松耕輔  
 KONISHI Yasuharu 小西康陽  
 KOSAKA Kazuya 小坂一也  
 LAM Bun-Ching 林品晶  
 LAM Doming 林樂陪  
 LIOU Lin-Yu 劉麟玉  
 LIU Tianhua 劉天華  
 MA Shuilong 馬水龍  
 MAO Zedong 毛澤東  
 MARUYAMA Masao 丸山真男  
 MATSUDAIRA Yoritsune 松平頼則

MATSUMOTO Takashi 松本隆  
 MIKI Minoru 三木稔  
 MORI Ōgai 森鷗外  
 NAGAHARA Baien 長原梅園  
 NAGAI Kafū 永井荷風  
 NAITŌ Arō 内藤濯  
 NOMURA Kōichi 野村光一  
 OKADA Akeo 岡田暁生  
 OYAMADA Keigo 小山田圭吾  
 PAN Hwang-Long 潘皇龍  
 QU Yuan 屈原  
 SAKAMOTO Ryūichi 坂本龍一  
 SHENG Zongliang 盛宗亮  
 SHIKAMA Totsuji 四竈訥治  
 SHIMAZAKI Tōson 島崎藤村  
 SUGAHARA (Sōgaharat) Meirō 菅原明朗  
 SUZUKI Tadashi 鈴木忠志  
 TAKAGI Tōroku 高木東六  
 TAKAHASHI Yūji 高橋悠治  
 TAKAHASHI Yukihiko 高橋幸宏  
 TAKEMITSU Tōru 武満徹  
 TAKI Rentarō 滝廉太郎  
 TAKU Kōji 宅孝二  
 TAN Dun 譚盾  
 TOKUMARU Yosihiko 徳丸吉彦  
 TSUKAHARA Yasuko 塚原康子  
 UEDA Bin 上田敏  
 WANG An'guo 王安國  
 WATANABE Taizan 渡邊岱山  
 YAMADA Kōsaku (Kōsčak) 山田耕筰, 山田耕作  
 YANO Akiko 矢野巖子  
 YUN Isang 尹伊桑 윤이상  
 ZHU Jian'er 朱踐耳  
 Zhuangzi 莊子

## Musikergruppen

Allstars Wagon オールスターズ・ワゴン  
 Happii Endo はっぴい・えんど  
 Pizzicato Five ピチカート・ファイヴ

Wagon Masters ワゴン・マスターズ  
 Yellow Magic Orchestra イエロー・マジック・オーケストラ

## Begriffe, Werktitel etc.

|  |  |
|--|--|
| <i>Ada</i> あだ                                      | <i>nihonjinron</i> 日本人論                        |
| <i>Bayin</i> 八音                                    | <i>nyū myūjikkū</i> ニュー・ミュージック                 |
| <i>Bianzhong</i> 編鐘                                | <i>Ōngaku Zasshi</i> (Zeitschriftentitel) 音楽雑誌 |
| <i>Chu</i> (Kultur) 楚                              | <i>pipa</i> 琵琶                                 |
| <i>Chunhou</i> 春後                                  | <i>poppyurā ōngaku</i> ポピュラー・音楽                |
| <i>chuanju</i> 川劇                                  | <i>Qin</i> 琴                                   |
| <i>dentō ōngaku</i> 伝統音楽                           | <i>Qing</i> (Dynastie) 清                       |
| <i>Dou E</i> 寶娥                                    | <i>quanpan xihua</i> 全盤西化                      |
| <i>enka</i> 演歌                                     | <i>rangaku</i> 蘭学                              |
| <i>erhu</i> 二胡                                     | <i>Réak</i> 禮樂                                 |
| <i>fōku</i> フォーク                                   | <i>Roei no Yume</i> 露宮の夢                       |
| <i>gagaku</i> 雅楽                                   | <i>roka birii</i> ロカビリー                        |
| <i>gekkin</i> 月琴                                   | <i>roka birii-būmu</i> ロカビリー・ブーム               |
| <i>Genji</i> 源氏                                    | <i>rokku</i> ロック                               |
| <i>Genji monogatari</i> (Erzählung von Genji) 源氏物語 | <i>ryūkōka</i> s. <i>hayariuta</i>             |
| <i>guocui</i> 國粹 (jap. <i>kokosui</i> )            | <i>satsuma-biwa</i> 薩摩琵琶                       |
| <i>gurūpu saunzu</i> グループ・サウンズ                     | <i>shakuhachi</i> 尺八                           |
| <i>Hagoromo</i> 羽衣                                 | <i>shamisen</i> 三味線                            |
| <i>hayariuta/ryūkōka</i> 流行歌                       | <i>shan'ge</i> 山歌                              |
| <i>hichiriki</i> 篳篥                                | <i>shibuyakei</i> 渋谷系                          |
| <i>H'un</i> (hen) 痕                                | <i>shīngaku</i> 清楽                             |
| <i>jazu</i> ジャズ                                    | <i>Shizuka to Yoshitsune</i> 静と義経              |
| <i>jazu-jidai</i> ジャズ時代                            | <i>Shōjo-kageki</i> 少女歌劇                       |
| <i>jazu-kissa</i> ジャズ喫茶                            | <i>Shunkinshō</i> 春琴抄                          |
| <i>jingju</i> 京劇                                   | <i>Sonezaki-Shinjū</i> 曾根崎心中                   |
| <i>Jiu ge</i> 九歌                                   | <i>Susanō</i> 素戔鳴                              |
| <i>Jōruri</i> じょうりり                                | <i>Takarazuka</i> 宝塚                           |
| <i>Kabuki-za</i> 歌舞伎座                              | <i>Takeru</i> 建                                |
| <i>kangaku</i> 漢学                                  | <i>T'ang</i> (Dynastie) 唐                      |
| <i>kayōkyoku</i> 歌謡曲                               | <i>tōgaku</i> 唐楽                               |
| <i>Keian</i> (Minshingaku-Schule) 溪菴               | <i>uesutan</i> ウェスタン                           |
| <i>Kojiki</i> 古事記                                  | <i>wu ai yuan rong</i> 無礙圓融                    |
| <i>kokin</i> 胡琴                                    | <i>xiandaihua</i> 現代化                          |
| <i>kokugaku</i> (nationale Wissenschaft) 国学        | <i>xihua</i> 西化                                |
| <i>komagaku</i> 高麗楽                                | <i>Xin wenhua yundong</i> 新文化運動                |
| <i>Lü</i> 旅  | <i>xinchao</i> 新潮                              |
| <i>Meiji</i> (Epoche) 明治                           | <i>Xungen</i> 尋根                               |
| <i>Ming</i> (Dynastie) 明                           | <i>yangbanxi</i> 样板戲                           |
| <i>mingaku</i> 明楽                                  | <i>Ye Yan</i> 夜宴                               |
| <i>minshingaku</i> 明清楽                             | (Marquis) Yi 乙                                 |
| <i>minteki</i> 明笛                                  | <i>yi zhong bu xi</i> 以中補西                     |
| <i>mobo</i> モボ                                     | <i>Yoake</i> 夜明け                               |
| <i>moga</i> モガ                                     | <i>Yü Ko</i> (Yuge) 漁歌                         |
| <i>Molihua</i> 茉莉花                                 | <i>Zeng</i> (Kleinstaat) 曾                     |
| <i>Nagahara</i> (Minshingaku-Schule) 長原            | <i>Zenghouyi Bianzhong</i> 曾侯乙編鐘               |

# Musik im Theater als Medium kultureller Identitätsstiftung

*Beate Agnes Schmidt (Weimar–Jena) und Antje Tumat (Heidelberg)*

## Einführung

Spätestens seit der griechischen Antike bildet das Theater einen Ort, der für eine engere und weitere Öffentlichkeit zur Vermittlung gesellschaftlicher Werte und ihrer ästhetischen Darstellung fungiert. Mit dem 18. Jahrhundert wird das Theater zunehmend als ›moralische Anstalt‹, wie es Schiller später nannte, für ein breiteres Publikum entdeckt. Wenige kulturelle Institutionen haben daher einen vergleichbar identitätsstiftenden Charakter wie das Theater als Ort kollektiver Rezeption im öffentlichen Raum. Auf der Bühne wird eine eigene Welt abgebildet oder reflektiert, ironisiert oder idealisiert, die von den Zuschauern gemeinsam rezipiert wird. Die handelnden Personen können dabei als Identifikationsangebote für die Zuschauer angelegt sein. Ihre Darstellung schafft, bestätigt oder kritisiert die eigenen Wertvorstellungen der Rezipienten und damit Bestandteile ihrer kulturellen Identität. An diesem Prozess sind Sprache, Szene und Musik gleichfalls beteiligt. Insbesondere die Musik kann hierbei eine psychologische Deutungsebene herstellen, die durch eine lange Rezeptionstradition von Epochenstilen und Satztechniken affekthaft besetzt ist.

Gerade das Theater hat durch die verschiedenen Medien Text, Musik und Szene besonders vielseitige Möglichkeiten, Identitätsstiftungen auf verschiedenen Ebenen zu realisieren. Dabei können sich die in das Bühnengeschehen involvierten Ebenen bestätigen oder widersprechen. Zu diesem Prozess trägt die Musik im Schauspiel, auf die dieses Symposion ausgerichtet ist, als wichtiger Teil der Inszenierung eines Theatertextes bei. Sie interpretiert und ergänzt den Damentext genauso, wie die Musik in der Oper das Libretto deutet. Hierbei können sich auch die Identifikationsangebote überlagern und unter Umständen widersprechen: So kann etwa eine Shakespeare-Inszenierung im 19. Jahrhundert einen als spezifisch angelsächsisch geltenden Stoff in deutscher Übersetzung mit Schauspielmusik auf die Bühne bringen, die sich an eine als deutsch wahrgenommene symphonische Tradition anschließt. Dabei werden unter Umständen wieder völlig neue kulturelle Identifikationsangebote für das Publikum geschaffen. Gerade das Musiktheater kann so durch seine Multimedialität zu einem Komplex kultureller Identitäten werden.

Schauspielmusik als Teil der Inszenierung kann die Szenen des Sprechdramas auf bestimmte Deutungsmuster festlegen. Die Wahl der musikalischen Mittel wird in der Institution Theater in der Regel nicht nur von künstlerischen Intentionen, sondern auch von den

lokalen Zensurbestimmungen und Aufführungstraditionen bestimmt. Die vielen neu entstandenen Stadttheater konkurrieren im 19. Jahrhundert zunehmend mit den bereits bestehenden Hoftheatern, so dass auch die Erwartungshaltung und der Geschmack des Publikums bei der Schauspielmusikproduktion eine immer zentralere Rolle spielt. Diese variieren allerdings von Bühne zu Bühne aufgrund des jeweiligen Umfelds (Stadttheater vs. Hoftheater, religiöse Traditionen, pädagogische oder politische Intentionen). Daher lassen sich auch jeweils unterschiedliche kollektive Identitätserfahrungen während des konkreten Theaterereignisses innerhalb der deutschsprachigen Theaterlandschaft nachweisen, die bei der Analyse gesondert Beachtung finden müssen.

Fragen nach Strukturen in der Theatermusik als Widerhall beispielsweise nationaler oder religiöser Identitätsangebote bilden den Ausgangspunkt dieses interdisziplinär angelegten Symposions. Über die Auswirkungen der lokalen Zensurbestimmungen und Aufführungstraditionen im Zusammenhang mit religiöser Identität äußert sich Beate Agnes Schmidt (Weimar–Jena). Sie zeigt, wie entscheidend die jeweilige lokale Konfession die Aufführungspraxis und das Erscheinungsbild kirchlicher Szenen beeinflusst oder behindert, indem sie verschiedene »Kirchliche Schauspielszenen im protestantischen und katholischen Raum um 1800« exemplarisch an einem frühen Theaterexperiment Goethes und den ersten Aufführungen von Klingemanns und Goethes *Faust* miteinander vergleicht. Da Kirchenszenen im Sprechtheater in der Regel musikalisch umrahmt wurden, waren sie – wie gerade die Rezeption der »Dies irae«-Verse in Goethes *Faust* als das wahrscheinlich früheste Beispiel für die Integration eines liturgischen Textes in einen weltlichen Theater-text zeigt – auch in ihrer klanglichen Ausgestaltung abhängig vom jeweiligen religiösen Umfeld eines Theaters.

Welchen Anteil Musik an nationalen Selbstbeschreibungsmustern im Kontext von Themen wie Freiheit, Heldentum und Vaterlandsvorstellungen überhaupt haben kann, macht Jörg Krämer (München) zur Hauptfrage seines Beitrags »Musik und nationale Identität im Theater«. Er diskutiert dieses Problem anhand der Vermittlung tschechischer Identität durch Musik am Beispiel der Prager Theatergeschichte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Krämer zeigt anhand eines Liedthemas aus einer Schauspielmusik von František Škroup (1801–1862), das Dvořák in einer Schauspielmusik von 1881 wieder zitierte, wie sich Musik im multimedialen Verbund einer Theateraufführung mit nationalem Gehalt aufladen kann: durch einen bestimmten historischen Kontext der Aufführung, durch ein Sujet mit Stereotypen des tschechischen Nationalismus sowie die Dramaturgie und affektive Figurendarstellung. Jenes Liedthema wurde 1918 zur tschechischen Nationalhymne. Auch Antje Tumat (Heidelberg) widmet sich in ihrem Beitrag »Rezeption und nationale Identität. Musik zu Schillers *Jungfrau von Orleans* am Stuttgarter Hoftheater« der Frage, welche Rolle der Musik im Sprechtheater im Hinblick auf nationale Selbstfindung zukommen kann. In der vergleichenden musikalischen Analyse dreier Schauspielmusiken zu Schillers *Jungfrau von Orleans* aus dem 19. Jahrhundert zeigt sie, dass Musik erst dann zum Mittel nationaler Selbstfindung wird, wenn sie entsprechende Elemente, die im Text angelegt sind, ausdeutet und gewichtet, indem sie verschiedene Angebote der Schillerschen Stoffvorlage im Hinblick auf nationale und religiöse Identität verstärken oder aber unterlaufen kann.



Kulturelle Identitätsstiftung durch Kanonisierung machen Thomas Radecke (Weimar–Jena) und Ursula Kramer (Mainz) zum Thema ihrer Vorträge: Thomas Radecke betrachtet in »Etwas Fremdes, Wildes«: Shakespeares musikalisches Welttheater ab 1780 in Deutschland« zwei Schauspielmusiken zu Shakespeares *Macbeth* im Kontext der Shakespeare-Rezeption Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Johann Andrés *Musik zum Macbeth*, die 1778 in Berlin aufgeführt wurde, sowie Johann Friedrich Reichardts neun Jahre später ebenfalls in Berlin gespielte Vertonungen *Einige[r] Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth* lassen erkennen, wie sehr die Gattung Schauspielmusik um 1800 zum musikalischen Experimentierfeld wurde. Ursula Kramer untersucht in ihrem Beitrag »Klassiker-Kanon und kulturelle Identität. Zur Bedeutung der Schauspielmusik im 19. Jahrhundert am Hoftheater in Darmstadt« das Sprechtheater-Repertoire und den Einsatz von Schauspielmusik im Darmstädter Hoftheater im 19. Jahrhundert. Leitend ist für sie dabei die Frage, welche Werke durch eigens komponierte Musiken ausgestattet und aufgewertet wurden, denn der Schauspielmusik kam bei der von ihr so bezeichneten »Rückversicherung des kulturellen Erbes«, dem Klassiker-Kanon, eine wichtige Rolle zu – auch unter den spezifischen Bedingungen eines Residenztheaters wie in Darmstadt, in dem im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr Schauspielmusiken von anderen Theatern eingekauft und übernommen als eigene komponiert wurden.

Wegen der großen Parallelen in Einsatz und Wirkung von Schauspiel- und Filmmusik wird mit dem Abschlussbeitrag »Vivaldi im globalen Theater« von Silke Leopold (Heidelberg) schließlich die Frage nach Identifikationsangeboten im Bereich der Filmmusik gestellt. Die Perspektive erweitert sich so von der durch lokale und nationale Traditionen bestimmten Schauspielmusik im Theater des 19. Jahrhunderts zu der globalen und internationalen des Films bis in die Gegenwart. In der Globalisierung des Mediums Film liegt aber für Silke Leopold auch der fundamentale Unterschied zwischen Schauspiel- und Filmmusik im Hinblick auf Identifikationsangebote: Da das mögliche Filmpublikum in keiner Hinsicht so klar definiert ist wie das eines lokalen Theaters, müssen die Identifikationsangebote hier mehrschichtiger sein. Diese semantische Mehrschichtigkeit im Einsatz von klassischer Musik im Film zeigt Leopold vornehmlich an Werken Stanley Kubricks auf.